

La cuestión del fraseo en el tango



Omar García Brunelli

Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” / Universidad de Buenos Aires

Resumen

En el tango, el fraseo es un aspecto interpretativo de gran importancia. En este trabajo me ocupo de dejar establecida su caracterización a partir de la recopilación de las definiciones que han sido publicadas por músicos, musicólogos, estudiosos y vocalistas. Comienzo estableciendo las definiciones musicales de frase y fraseo, así como la de *rubato* o *tempo rubato*. Explico el origen del fraseo del tango cantado en la cadencia del habla porteña y luego la réplica de ese tipo de *rubato* en el tango instrumental. Propongo la audición de un mismo tango en distintas épocas y versiones para identificar el fraseo y su intensidad. Finalmente señalo la actual modificación o desaparición de este rasgo y evalúo la significación de su presencia en las versiones actuales y las históricas.

Palabras clave

Tango
Fraseo
Rubato de tango

Abstract

In tango, phrasing (*fraseo*) is a prominent interpretive trait. My aim is to give a definition through the explanations that have been published by musicians, musicologists and vocalists. I begin by bringing the definitions of phrase, phrasing and *tempo rubato*. Then I explain the origin of *fraseo* in tango song as coming from the spoken cadence in *porteño* speech, and the use of this trait in the instrumental tango as well. I propose listening to a tango being performed in different times, from 1928 to nowadays, to perceive the difference of intensity in the applied fraseo. Finally I point out the modification in phrasing in contemporary tango, or even the lack of it, and evaluate the significance of its presence in historic and current tango performances.

Key words:

Tango
Phrasing
Tanguistic Rubato

Resumo

No tango, o fraseio é um aspecto interpretativo de muita importância. Neste trabalho me interessa deixar estabelecida sua caracterização a partir da recopilção das definições publicadas por músicos, musicólogos, estudiosos e vocalistas. No começo estabeleço as definições musicais de frase e fraseio, assim como a de *rubato* ou *tempo rubato*. Explico a origem do fraseio do tango cantado na cadencia da fala portenha

Palavras chave

Tango
Fraseio
Rubato de tango

e depois a réplica desse tipo de rubato no tango instrumental. Proponho a audição dum mesmo tango nas distintas épocas e versões para identificar o fraseio e sua intensidade. Finalmente assinalo a modificação atual ou desaparecimento deste rasgo e avalio a significação de sua presença nas versões atuais e as históricas.

Un aspecto fundamental en la interpretación del tango es el fraseo. Ocurre tanto en el tango instrumental como en el tango cantado, pero en esta ocasión me interesa indagar de qué forma el fraseo en el tango vocal-instrumental afecta la recepción de la letra en tanto texto musicalizado. Me pregunto si el tango sigue funcionando como género cuando falta una de sus cualidades interpretativas, el fraseo, que ha permanecido durante décadas y que ahora parece debilitarse; es decir, si debiéramos considerar que el tango actual está derivando hacia una nueva tipología genérica.

Este cuestionamiento surgió al trabajar con determinadas producciones autorales, enfocando el análisis en uno o varios tangos y considerando no sólo la partitura (la música) y la letra, sino también las versiones registradas (las fonográficas y las disponibles en *YouTube*).

Comenzaré por explicar a qué me refiero con el término *fraseo* y lo que significa para estudiosos e intérpretes del tango. Luego propongo la audición de diferentes versiones del tango *Marioneta* y finalmente planteo brevemente unas hipótesis acerca del efecto que eventualmente produce en la recepción la práctica de este rasgo interpretativo, destacando la importancia de considerarlo en el marco de cualquier análisis del repertorio.

El término *fraseo* denota un rasgo musical. Proviene de *frase*, por lo que primero me ocuparé de clarificar qué es una frase y luego qué es el fraseo para la teoría de la música en general. Recurriré a las definiciones que nos proporciona el diccionario de Willi Apel en los artículos "*Phrase*" y "*Phrasing and articulation*" (1972: 668-669).

Apel define *frase* como

una división de la línea musical, comparable de algún modo con una cláusula o una oración en prosa. Otros términos usados para tales divisiones son período, media frase, doble frase, etc. No hay consistencia en la aplicación de estos términos ni puede haberla, dada la infinita variedad de situaciones y condiciones que encontramos en la música. Sólo con melodías muy simples, especialmente las de algunas danzas, pueden usarse esos términos con alguna consistencia. Por ejemplo media frase para una unidad de dos compases, frase para una de cuatro, doble frase o período para una de ocho, doble período para una de dieciséis. La música desde c. 1600 hasta 1900 a menudo muestra una estructura de frase "regular" en unidades de cuatro compases. (Traducción de O.G.B.).¹

Con respecto al tango, es sabido que, por lo menos hasta 1920, la estructura musical más frecuente utilizada por los compositores, se componía de cuatro frases de cuatro compases, conformando secciones de 16 compases. Después de 1920 esa estructura siguió en uso, pero se fue flexibilizando poco a poco (Ruiz; Ceñal: 1980).² No obstante, la frase de cuatro compases como unidad que puede combinarse con otras unidades de distinta duración sigue siendo una constante hallada con gran frecuencia hasta fines de la década de 1950.³

1. "A division of the musical line, somewhat comparable to a clause or a sentence in prose. Other terms used for such divisions are period, half-phrase, double phrase, etc. There is no consistency in applying these terms nor can there be, in view of the infinite variety of situations and conditions found in music. Only with melodies of a very simple type, especially those of some dances, can the terms be used with some consistency, e.g. half-phrase for a unit of two measures, phrase for one of four, double phrase or period for one of eight, double period for one of sixteen. Music of the era from c. 1600 to 1900 often shows a 'regular' phrase structure in units of four measures".

2. En la investigación que derivó en el trabajo de Irma Ruiz y Néstor Ceñal, los autores analizaron novecientas partituras de tango. Se estima que se han grabado unos seis mil tangos hasta 1920, que pueden o no haber sido editados, pero esa cifra da una idea aproximada del volumen de circulación del género (ver también García Brunelli, 2010: 7, 23). Se considera que la muestra analizada por Ruiz y Ceñal es representativa del total.

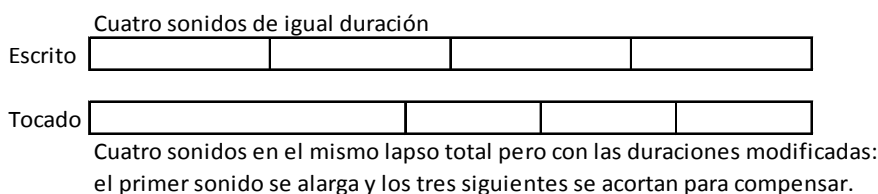
3. Para las estructuras del tango entre 1920 y 1935, remito a Kohan, 2010.

En cuanto al fraseo, en el diccionario de Apel se define “fraseo y articulación” como

términos utilizados para describir la interpretación clara y significativa de la música (sobre todo de melodías), comparable a una lectura inteligente de la poesía. El principal medio (aunque no el único) para lograr este objetivo es la separación de la línea melódica continua en unidades más pequeñas que varían en longitud, desde un conjunto de compases hasta notas individuales. Propiamente hablando, “fraseo” se refiere a la separación de una melodía en sus frases constituyentes, mientras “articulación” se refiere a la subdivisión de una frase en unidades más pequeñas. A menudo, sin embargo, es difícil distinguir entre los dos, en parte debido a la vaguedad del término “frase”. Por otra parte, en la práctica, el término “fraseo” se aplica a menudo a lo que se llama, con propiedad, “articulación” (Traducción de O.G.B.).⁴

La definición académica es aplicable a la idea de fraseo en el tango pero sólo en términos generales, pues para el género el concepto de fraseo tiene una fuerte carga *emic*.⁵ Los actores que cultivan el género como nativos, ya sean músicos, oyentes o estudiosos, suelen referirse al fraseo como una cualidad melódica del tango, vinculada al ritmo de la melodía, y más específicamente a una manera de modificar o construir la rítmica de la melodía con un empleo particular del *rubato*.

Rubato, en música (que significa “robado” en italiano), también denominado *tempo rubato*, significa acelerar o desacelerar ligeramente el *tempo* a discreción del intérprete (es, por lo general, improvisado).⁶ Requiere que se alteren las relaciones entre los valores escritos y los que se tocan o cantan, por ejemplo, de la siguiente forma:



El efecto de *rubato* también puede escribirse. Puede resultar difícil y engorroso (y eventualmente innecesario), según el grado de intensidad en la modificación de los valores, pero es posible hacerlo. Se debe escribir entonces el efecto deseado, es decir lo que en definitiva se va a tocar, y realizarlo sin cambios entre lo escrito y lo que efectivamente sonará.

El *rubato* se puede realizar en la melodía mientras el acompañamiento sigue marcando un pulso isócrono, o puede ser realizado al mismo tiempo por melodía y acompañamiento. En este último caso no puede ser improvisado. Debe memorizarse por todos los ejecutantes o todos deben leer lo que deben tocar.

En la música académica⁷ el *rubato* cumple una función eminentemente expresiva, pero en el tango configura, principalmente, la forma de decir “naturalmente” la melodía (aunque, como veremos, no debería descartarse su efecto expresivo, comunicacional).

Voy a recurrir a una serie de definiciones de este fenómeno del fraseo y el *rubato* tanguístico tal como fueron pensadas por la musicología y los intérpretes.

El etnomusicólogo, compositor e intérprete de tango Ramón Pelinski explica que

4. . “Terms used to describe clear and meaningful rendition of music (chiefly of melodies), comparable to an intelligent reading of poetry. The main (though not the only) means of achieving this goal is the separation of the continuous melodic line into smaller units varying in length from a group of measures to single notes. Properly speaking, phrasing refers to the separation of a melody into its constituent phrases, whereas articulation refers to the subdivision of a phrase into smaller units. Often, however, it is difficult to distinguish between the two, partly owing to the vagueness of the term ‘phrase’. Moreover, in practice the term ‘phrasing’ is often applied to what is properly termed ‘articulation’.”

5. . Se entiende generalmente por *emic* el punto de vista del nativo u observador externo a la cultura. Jean-Jacques Nattiez define así la diferencia entre ambos términos: “the distinction between an ‘etic’ approach (that is, an analysis accomplished only by means of the methodological tools and categories of the researcher) and an ‘emic’ approach, an analysis that reflects the viewpoint of the native informants” (Nattiez, 1990: 67).

6. . La definición del *Grove Music Online* es la siguiente: “Rubato [tempo rubato] (It.: ‘robbed or stolen time’). The expressive alteration of rhythm or tempo. In an earlier type the melody is altered while the accompaniment maintains strict time. A later type involves rhythmic flexibility of the entire musical substance. Both originated as a part of unnotated performing practice, but were later sometimes indicated in scores. Some modern writers refer to the earlier and later types as melodic and structural, borrowed and stolen, contrametric and agogic, or bound and free.” (*Grove Music Online*, 2007-2015).

7. . Me refiero a la música que se califica como clásica, académica, culta o erudita. De un modo u otro, todos estos adjetivos suenan como impropios o escasamente precisos. El adjetivo “académica” alude a la relación de esas músicas con el manejo de las herramientas recibidas de la academia; es equivalente, por tanto, al adjetivo “erudita”.

8. . Para ampliar un poco esta afirmación, que podría parecer esencialista, agregó que Pelinski no descartaría que un cantante de formación clásica con la competencia cultural porteña pueda aplicar el *rubato* del tango correctamente. La condición necesaria para poder interpretar con *rubato* porteño sería la competencia cultural porteña o rioplatense.

el típico fraseo *rubato* del tango, como lo ejecutan por ejemplo los grandes cantores tales como Edmundo Rivero y “el polaco” Roberto Goyeneche, se acerca notablemente a la entonación del hablar porteño, por lo cual es prácticamente inimitable por un cantante de formación vocal “clásica”, desprovisto de dicha competencia cultural (Pelinski, 2000: 40).⁸

Aclara en nota al pie que “es el caso de Plácido Domingo en su grabación de tangos porteños, lo cual, por cierto, no impide que sus interpretaciones sean de gran belleza”.

Poco antes, en el mismo texto, había definido el fraseo del tango como

Una manera típica de dividir rítmicamente la frase musical. Esa división se expresa en una lectura del texto escrito que comporta transformaciones rítmicas como la síncopa, el añadir notas por subdivisión de los valores de duración y una serie casi infinita de matices agógicos, dinámicos y de articulación del texto escrito que podrían sintetizarse provisionalmente con el concepto de *tempo rubato* (2000:40).

Finalmente Pelinski liga los conceptos que estamos analizando, fraseo y *rubato*, con las letras de los tangos:

El fraseo *rubato* emparentado con el *parlando* del hablar porteño se vale, por otra parte, de una “articulación fuerte” para interpretar la letra, palabra por palabra, pero sin destruir la unidad del verso. Entre los buenos cantores del tango, el respeto de la sintaxis y de la puntuación prosódica se manifiesta en cortes, énfasis y matices dinámicos y agógicos, los cuales confieren a la interpretación un extraño sentido de discontinuidad de la declamación vocal. El cantor de formación “clásica”, siempre cuidadoso de la “gran línea” y de la impostación correcta de la voz, llega difícilmente a realizar esta paradoja de la discontinuidad en la continuidad como la suelen practicar los cantores de tango (2000: 40-41).

Horacio Salgán, el célebre pianista, compositor y director de tango, se ocupa del fraseo y del *rubato* en su *Curso de Tango* (2011). Allí se refiere primero al fraseo de la melodía (de carácter libre e improvisatorio) y luego a un fraseo que podríamos denominar instrumental, que está completamente escrito.

En primer lugar advierte acerca de lo impropio de las imprecisiones rítmicas, lo cual parece que apunta en principio en contra del *rubato*. Dice que

debe evitarse exponer las frases de una melodía retrasando la misma con respecto al ritmo pues ello deriva en tres inconvenientes graves: los acentos de la frase no caen donde corresponde; se produce un desencuentro entre la armonía del acompañamiento y la melodía; y porque ante la necesidad de ponerse a ritmo en un momento dado se cantan atropelladamente las últimas notas (Salgán, 2011: 34).

Sin embargo, es evidente que esta advertencia de Salgán se dirige a evitar las exageraciones.⁹ Salgán, en efecto, relativiza sus afirmaciones (que seguramente estaban formuladas teniendo en mente versiones malogradas, seguramente escuchadas en vivo, pues es muy difícil encontrarlas en grabaciones de profesionales) pues inmediatamente agrega que si bien los

“rubatos” y demás recursos de la expresión pueden ser usados al decir una frase, debe cuidarse y procederse con la cautela necesaria para evitar caer en lo que acabamos de señalar. Téngase muy en cuenta que Carlos Gardel, gran maestro del “decir”, frecuentemente se adelantaba en los fraseos. Y sin duda alguna, ha de resultar una buena enseñanza el escuchar atentamente sus grabaciones.

9. . Para tratar de ejemplificar esta problemática descripta por Salgán, propongo la audición de algunas versiones del cantor Raúl Lavié, en las que emplea por momentos un *rubato* muy marcado y descoloca la melodía con respecto al acompañamiento. No llega a producir el error que señala Salgán (puede considerarse como parte del repertorio expresivo del cantor) pero produce cierta sensación de inestabilidad. Sugiero la audición de la versión del tango de Eladia Blázquez *Por qué amo a Buenos Aires* con acompañamiento y arreglos de Juan Carlos Cirigliano, donde por momentos ocurre este desplazamiento, aunque desde mi perspectiva, reitero, no incurre en errores. Disponible en: <http://mais.uol.com.br/view/e8h4xmy8lnu8/raul-lavie--por-que-amo-a-buenos-aires-0402983072E4815346?types=A&> (acceso el 26/10/2015). Otro ejemplo puede ser su versión de *Balada para mi muerte* de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer, con el quinteto de Astor Piazzolla. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EYqfD2isx-Y> (acceso el 27/10/2015).

De modo que para Salgán hay un uso correcto y un uso incorrecto del fraseo, el *rubato* y las anticipaciones, evidentemente planteado el caso con respecto a los vocalistas.

Más adelante introduce un apartado específico titulado “El fraseo”, cuyas partes salientes transcribo a continuación:

Si bien el tango, como toda música bien construida, se mueve dentro de lo correcto en cuanto a las frases que lo integran, la palabra Fraseo se usa, generísticamente [sic], para denominar dos cosas distintas.

La primera de ellas es la que se refiere a exponer, o mejor dicho a “decir”, la Melodía, haciendo uso del “rubato”, anticipaciones, y/o cualquier otra sutileza que contribuya a la mejor expresión de la Frase. Coinciden estos recursos, obviamente, con los usados en la interpretación de obras del período Romántico –por ejemplo, las de Federico Chopin– pero, naturalmente, con un Fraseo propio del Tango.

La plena comprensión de este hecho la tendremos con el estudio de las obras adecuadas, y además nos servirán de modelo y guía las grabaciones de tres artistas que fueron Maestros del “decir” tanguero: Pedro Laurenz, Ciriaco Ortiz y Aníbal Troilo [...]. [Mayúsculas en el texto original] (41).

Acá evidentemente se está refiriendo a un fraseo realizado por los instrumentos, no por el canto, y específicamente por bandoneonistas de notoria capacidad interpretativa. Luego pasa a lo que llama otra manera de *fraseo*. Es la que concierne

a una forma de variante en la que la frase se expone generalmente entrecortada, modificando un tanto la Melodía en sus notas y en su figuración, pero –eso sí–, que resulte siempre reconocible. [...] Este particular “Fraseo” puede ser a una o varias voces y su acompañamiento consiste generalmente en el antiguo llamado “Candombe” [sic] [...] o en otra combinación rítmica más complicada o cualquier otro acompañamiento elegido por el autor o el arreglador.

En seguida propone dos ejemplos tomados de sus propios arreglos, mostrando primero la versión original del tango, y luego la versión “fraseada” orquestal de su arreglo. Incluye grabaciones que es imprescindible escuchar para apreciar cabalmente lo que quiere explicar. Estas variantes están escritas con el más mínimo detalle. No es ya un *rubato* improvisado por el intérprete sino fijado para su realización estricta.

Este tipo de *rubato*, instrumental y pautado, fue observado con perspicacia por Martín Kutnowski, analizando obras del propio Salgán y de Piazzolla. Kutnowski propone, y coincide con su propuesta, que este *rubato* proviene del adoptado por los cantores, y que al tener que ser tocado por todo el conjunto debe escribirse para posibilitar su ejecución simultánea (Kutnowski, 2008).

Otra definición de *rubato* la encontramos en un libro de Julián Peralta, pianista y director de orquesta típica que se inició a fines de los años noventa en el colectivo de orquestas típicas “La máquina tanguera”. Es actualmente profesor de práctica de orquesta, de arreglos y de composición. En su trabajo, dedicado a la escritura de arreglos para orquesta típica, explica que “se denomina fraseo a la reformulación de la melodía como recurso para lograr mayor expresividad en la interpretación” (Peralta, 2008: 32-33). Agrega que existen infinidad de maneras de realizar esa reformulación y presenta diversos ejemplos. Aclara que “salvo excepciones, los fraseos no suelen escribirse. Generalmente se pautan en los ensayos para abordar las particularidades que no pueden ser completamente satisfechas en la escritura”.

10. . Polirritmia, nuevamente apelando a una definición de Apel (1972: 687-688), es “El uso simultáneo de ritmos notablemente contrastantes en diferentes partes del tejido musical. En cierta forma, toda música verdaderamente contrapuntística o polifónica es polirrítmica, ya que la variedad rítmica en partes simultáneas más que cualquier otra cosa provee a las partes (voces) musicales la individualidad que es esencial al estilo polifónico. Generalmente, sin embargo, el uso del término se restringe a casos en los cuales la variedad rítmica se introduce como un efecto especial que es comúnmente llamado ‘ritmo cruzado’. Se pueden distinguir dos tipos: ritmos contrastantes dentro del mismo esquema de acentos (metro) y ritmos contrastantes que involucran un conflicto de metro o acentos. Este último a veces se denomina ‘polimetría’” (Traducción de O.G.B.). [“The simultaneous use of strikingly contrasted rhythms in different parts of the musical fabric. In a sense, all truly contrapuntal or polyphonic music is polyrhythmic, since rhythmic variety in simultaneous parts more than anything else gives the voice-parts the individuality that is essential to polyphonic style. Generally, however, the term is restricted to cases in which rhythmic variety is introduced as a special effect that is often called ‘cross rhythm’. Two types can be distinguished: contrasting rhythms within the same scheme of accents (meter); contrasting rhythms involving a conflict of meter or accents. The latter is sometimes termed ‘polymetric’”].

11. . Remito, por caso, a la compilación de grabaciones realizada en la *Antología del tango rioplatense*, volumen 1. (Novati, 1980).

Desde el punto de vista de un cantor de tango, Fabián Russo formula varias observaciones que abonan desde la práctica vocal muchas de las afirmaciones tomadas de los autores que vengo comentando. Para Russo, “el fraseo del tango se basa, especialmente, en una polirritmia improvisada en contrapunto de un acompañamiento. En términos generales, esa improvisación es más limitada, aunque no eliminada, en el caso de una orquesta” (Russo, 2011: 55). Afirma que “se canta desde la voz hablada” (17), con lo cual entiendo que da lugar a la postura de Pelinski, que deriva el fraseo de tango de la cadencia del habla porteña. Dice que “lo que caracteriza de modo primordial al canto del Tango es su fraseo, el modo en que el cantor o cantora va elaborando el recorrido de la melodía a través de los compases de la obra”. Agrega que ese fraseo será siempre original si “quien canta no intenta más que musicar su modo de hablar”, cosa que no sería común en la actualidad (2011). Apunta, al respecto, una observación que resulta fundamental para comprender una manera actual muy difundida de cantar el tango: “el acompañamiento ‘se acomoda’ a la manera de cantar del intérprete, llegando a un excesivo *rubato* –manera de tocar música sin ritmo–, deviniendo en un canto más cercano a la llamada música melódica o a la balada. Aquí predominan largos calderones, exagerados *rallentandos* [...] y se ha perdido de vista lo que diferencia a los géneros musicales: el ritmo” (21). Agrega luego algunas consideraciones acerca de la estética tanguera y retoma la cuestión del ritmo en el canto del tango, sosteniendo que “[el canto] del tango se basa en una improvisación rítmica en contrapunto con el acompañamiento”. Esa improvisación puede ser acotada pero no puede ser anulada y depende del tipo de acompañamiento, según sea una orquesta o un solista. Del contrapunto rítmico entre el vocalista y el acompañamiento resulta una polirritmia que provoca una “tensión interna del ritmo en la interpretación” (25). La improvisación rítmica a la que se refiere es el fraseo en el que se combinan los elementos rítmicos de la melodía y el ritmo sintáctico dispuesto en el texto a cantar. Es decir que “el intérprete [...] puede variar el valor de las notas comprimiendo o descomprimiendo los compases, sincopando, produciendo silencios, haciendo uso del *cuasi parlando*, el melisma, el vibrato, los mordentes, etc.” (25). Más adelante agrega que la polirritmia¹⁰ en el canto del tango se produce al intentar que los acentos de la melodía no concuerden con los cuatro pulsos del compás –de cuatro por ocho– (27).

Algunas consideraciones posteriores de Russo respecto del cantor de tango se vinculan con las características del canto en Gardel. Afirma, y es fácil de verificar,¹¹ que “antes de Gardel no era habitual que los cantores modificaran el valor de las notas en el compás”. Tampoco usaban ornamentos y no destacaban los silencios del texto. Cantaban *a tempo*, sin *rubato*. Continuando con Gardel, Russo afirma que

Al poner énfasis en el texto aún sin modificar las notas [la altura], Gardel comienza a cantar las palabras tal como son en el habla, aunque, de acuerdo a los acentos de la melodía, se hayan adaptado de graves a agudas o esdrújulas según la composición original [...]. Esto produce un cambio del valor, no de la altura, en las notas de la melodía, cambio que genera un fraseo espontáneo. De este modo, sutilmente, va armándose un canto sincopado [...] dentro de los límites que propone el compás [...]. Gardel adelanta casi imperceptiblemente el fraseo, combinándolo con un efecto de compresión y descompresión dentro del compás (47).

Varias afirmaciones de Russo las encontramos también en un escueto volumen de Edmundo Rivero, *Las voces, Gardel y el canto*, donde introduce sutilmente un elemento que hasta ahora no hemos encontrado, y que es el juicio de valor acerca de las cualidades de los intérpretes. Transcribe una clasificación de la mentalidad de los cantores realizada por Rossini:

Hay quienes saben cantar y no tienen voz; hay otros que tienen voz y no saben cantar; están los que saben cantar y tienen voz; están los que no saben cantar ni

tienen voz. Estos últimos son los que creen que saben y como no saben que no saben, son además, los que nunca aprenden porque no aceptan las indicaciones de los que saben (Rivero, 1980: 27).

Rivero apela a esta tipología para comentar su experiencia mientras actuaba en El Viejo Almacén, donde se acercaban innumerables cantores y cancionistas¹² para que los escuchara y pedirle consejo, y trasluce evidentemente una ponderación estética de sus cualidades (66).

Otro aspecto interesante que aporta el pequeño volumen de Edmundo Rivero es un breve análisis de cómo encara Gardel distintos tipos de tango y cómo aplica diversas técnicas vocales en cada uno de ellos.

En un artículo en el que se realiza un análisis crítico del tango tradicional, Federico Monjeau y Rafael Filipelli afirman que desde la década del sesenta y hasta hace unos pocos años (escriben en 2006) “el tango desapareció de cualquier horizonte musical” y que “en el mejor de los casos, el tango es hoy una bien intencionada arqueología” Monjeau; Filipelli, 2006: 22). Entre las categorías del tango que desaparecen, según los autores, en la década del sesenta, se encuentra, precisamente, “el antiguo fraseo rítmico”: “Es la época en que el tradicional cantor de orquesta se transforma en cantor solista, la pista de baile es desplazada por el café concert y el antiguo fraseo rítmico es reemplazado por el estilo de balada”. Agregan luego que con la desaparición del cantor de orquesta también se interrumpe la práctica del cantor que cantaba con cierta libertad rítmica en contraste con la orquesta que mantenía el ritmo estable (21):

Hay una expresión tradicional en el tango que es “cantar a compás”. Cantar a compás quiere decir no abandonar el ritmo de la orquesta; lo que no significa, por supuesto, que el cantor no atrase o adelante creando una contracorriente o un efecto suspensivo, que naturalmente en ciertos puntos de la pieza volverá encuadrarse con la orquesta. Gardel era, entre otras cosas, un maestro de la precipitación, como lo revela ejemplarmente su versión con guitarras de “Viejo smoking” (22).

Carlos Gardel es virtualmente el inventor de esta manera de cantar fraseada, que luego incluso se traslada al tango instrumental en los solos de violín o bandoneón durante la década de 1920. Ricardo Salton, en una detallada enumeración de los complejos recursos que pone en juego Gardel como intérprete de tango, describe así la concepción gardeliana del *rubato*. Emplea

síncopas, anticipaciones, retardos, una vez comenzado el tango, las guitarras acompañantes siguen un tempo justo. Pero, exceptuando los finales de frase, de sección o de la pieza en total, la voz se mueve con total libertad rítmica, anticipando, retardando o sosteniendo sonidos sin atenerse a los valores indicados en la partitura (Salton, 1999-2002).

De todas las citas que he extractado, puede inferirse que el fraseo de tango es una característica inherente al género. Su origen estaría en la cadencia del habla porteña y según se deduce de las grabaciones, cronológicamente lo comenzó a utilizar en el tango cantado Carlos Gardel en 1917 en “Mi noche triste”. Supone la expresión de la melodía de forma rítmicamente libre, en contraste con un acompañamiento que mantiene un pulso isócrono. La libertad rítmica de la melodía se logra por la aplicación de anticipaciones, retardos, síncopas y otros recursos, que se emparentan con la cadencia del habla porteña.¹³ El fraseo puede ser vocal o instrumental y por lo general es improvisado. Si es instrumental e involucra varios instrumentos, debe ser estrictamente coordinado o escrito. Por lo general,

12. Entre las décadas de 1920 y 1950 en la escena del tango se denominaba comúnmente *cancionistas* a las mujeres que cantaban tango y *cantores* a los hombres. En efecto, la voz *cancionista* se aplica en el diccionario de Horacio Ferrer a las vocalistas de tango; la obra no dedica una entrada específica a la palabra *cantor*, pero la usa para designar a los cantantes de tango que incluye (Ferrer, 1980, 2: 172). Actualmente esas denominaciones siguen en uso fundamentalmente en publicaciones y sitios web especializados, pero en general la escena tanguística emplea denominaciones más comunes en la música popular internacional, como *voz*, o simplemente *cantante*. Otra forma puede ser la empleada por Victoria Morán, que se autodenomina *cantora*. También vimos más arriba el uso de “cantora” en una cita del trabajo de Fabián Russo.

13. Al respecto, y en relación con el tango actual, me parece muy sugerente la observación de Julio Schwartzman, en correo electrónico del 8/8/2013: “la cadencia del habla porteña que se privilegia en el origen del fraseo del tango (e intuitivamente tiendo a compartirlo sin restricciones) ha cambiado drásticamente. Es un cambio enorme: fonético, fonológico y prosódico, y no tiene retorno (no se volverá a hablar como antes). Somos los últimos hablantes de la larga era de unas seis décadas (o más, porque aunque datemos el arranque en 1917, sin duda es por el registro de Gardel, pero habrá nacido unos veinte o treinta años antes, imponiéndose sí más tarde, así que es casi un siglo), en que el habla criolla se combinó con la inmigratoria, sobre todo italiana. Los afluentes que la cambiaron datan (esto es puramente impresionista, y de una memoria individual y falible) de fines de los 60, con una ecuación de rock nacional - neolunfardo villero o lenguaje ‘fierita’ - estilos juveniles de locución radial y televisiva no profesional, que terminaron, increíblemente, por imponerse. Esto tiene que ver con la entonación general de la frase, pero también con la pronunciación de algunos sonidos, y sobre todo con el proceso por el cual la africada palatal sonora (llamada rehilada), en *yo, ya, llevo, ayer*, que se pronunciaba aproximadamente como el sonido inicial en las palabras inglesas *joy* y *jerk* y las francesas *je* y *jadis* (ejemplifico así para evitar los signos fonéticos), se fue haciendo paulatinamente sorda (como cuando emitimos el ‘shhh’ de pedir silencio: *sho, sha, shebo, asher*. Algunos lingüistas consideran que esto viene ya de los años 30 y se origina en especial en el habla femenina, y particularmente en la de clase alta”.

los autores que se ocupan del tema consideran que cuando falta esta característica, el tango deriva estilísticamente hacia otros géneros, como la balada o la canción melódica.

En mi opinión, un fraseo sutilmente realizado potencia el significado de la letra del tango cantado, lo carga de connotaciones que interpelan a un oyente rioplatense.¹⁴ Eventualmente, el auditor con las competencias adecuadas podrá escuchar el fraseo de un cantor como una mera línea musical, percibiéndola en forma abstracta, independientemente de las palabras. Tal vez por eso suele decirse que Gardel conmueve al auditorio aun cuando esté cantando algunos de esos tangos de su repertorio con argumentos imposibles y factura poco profesional.¹⁵ El tango instrumental realizado por los grandes intérpretes presenta también un interés adicional al de la melodía original, o los arreglos o la perfecta interpretación, cuando a ello se suma el fraseo magistral de solistas como Elvino Vardaro, Aníbal Troilo u Horacio Salgán. Los diversos estilos interpretativos instrumentales del tango se apropiaron de este rasgo con mayor o menor intensidad. La escuela de De Caro se caracterizó por un *rubato* más acentuado y la escuela de Fresedo por uno más sutil, así como la escuela tradicionalista prefirió un fraseo menos acentuado.

Podríamos decir entonces que el fraseo tanguístico fue una característica definitoria del género desde su aparición con Gardel hasta la disolución rítmica de la que habla Russo, que comenzó a gestarse en los 60 con los nuevos cantantes que surgieron, tal vez influidos por el bolero o la balada romántica o simplemente porque deseaban diferenciarse de los cantores y cancionistas tradicionales que en ese momento estaban pasando de moda. Así, por ejemplo, Juan Cedrón y Susana Rinaldi apuntalaban más sus interpretaciones con el peso de las letras de los grandes poetas del tango relegando a un segundo plano el fraseo tanguístico.

Un par de décadas más tarde, como señalan Filipelli y Monjeau, el tango había prácticamente desaparecido de la escena musical porteña. El proceso de reaprendizaje del género emprendido por las nuevas generaciones que se interesaron por él comenzó en la última década del siglo XX. Las nuevas camadas de intérpretes están menos atentas, en general, a la realización de este fraseo. Son muy pocos los que lo cultivan, y desconozco si su elusión implica una elección estética o la falta de un conocimiento más amplio del género.

Pasemos ahora a algunos ejemplos, para percibir en la práctica qué es el fraseo. Sugiero la audición del tango *Marioneta* –música de Juan José Guichandut y letra de Armando Tagini– en varias versiones. El tango es de 1928 y fue grabado ese año por muchos intérpretes y se mantuvo como un clásico del género que se interpreta hasta la actualidad. Recomendando algunas versiones que están disponibles en *YouTube*.¹⁶ En primer lugar, una versión de la orquesta de Franciso Canaro, en estilo tradicional, para escuchar la melodía casi sin fraseo, tal como aparece en la partitura. Luego, la interpretación de Azucena Maizani, con el acompañamiento de Miguel Parada (guitarra) y Enrique Delfino (piano). El fraseo de las cancionistas es casi siempre más sutil que el de los cantores: no acusa tanta influencia del acento “callejero”. Para apreciar un gran contraste, sugiero escuchar la versión de Gardel, con guitarras, como un ejemplo de fraseo tanguístico sofisticado (aunque de esa sofisticación solo se trasluzca la perfecta naturalidad de la expresión de música y letra). Podemos encontrar la continuidad de la tradición gardeliana en numerosos intérpretes. En la versión del mismo tango por Floreal Ruiz y la orquesta de Aníbal Troilo, el fraseo del cantor se destaca por su perfecta realización. El mismo tango registrado por Ruiz más adelante con la orquesta de José Basso presenta un fraseo aún más acentuado. En la actualidad hay versiones que se alejan del canon de fraseo

14. . En “Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música”, Ramón Pelinski ejemplifica la capacidad múltiple de interpelación del género con la audición del tango *Cambalache* de Discépolo en el concierto brindado por Astor Piazzolla y Roberto Goyeneche en 1982 en el Teatro Regina, incorporando a las dimensiones de letra, música y arreglo “la materia de la voz de Goyeneche (el *grain* de su voz), ‘diciendo’ el tango como hablan los porteños, con un *rubato* extremo, articulado por un registro que funde distanciamiento y pasión.” (Pelinski, 2000: 164-165). La grabación está disponible en https://www.youtube.com/watch?v=iHK5x_r2l6Y (acceso el 31/10/2015).

15. . Como es sabido, durante la década de 1920 la producción de tangos no alcanzaba para la gran demanda existente. Es bien conocida la anécdota de Gardel esperando en un estudio de grabación a que le trajeran un tango, que ensayaba y grababa en el momento.

16. . Aporto los links de las versiones mencionadas, todos con acceso el 31/10/2015. Para Canaro, <https://www.youtube.com/watch?v=1oSMoqVcm6c>; para Maizani, https://www.youtube.com/watch?v=BeE-HK_DUXA; para Gardel, <https://www.youtube.com/watch?v=6V6s3RGDsDM>; para Floreal Ruiz con Troilo, <https://www.youtube.com/watch?v=3-1Kv8oDfjk>; para el mismo cantor con Basso, https://www.youtube.com/watch?v=otXQj7zB_jc; para Noelia Moncada, <http://www.youtube.com/watch?v=SMlwzT-7AQ>; para Victoria Morán, <http://www.youtube.com/watch?v=d42cvGe3Nrg>.

tradicional, como la de Noelia Moncada (2009), en la que se nota cierta influencia del jazz. Finalmente otra interpretación actual, pero por una intérprete que domina el fraseo tradicional con maestría: la de Victoria Morán (2013).

Tal vez el tango sin el fraseo tanguístico pierda esa cualidad de interpelación que hace identificar al oyente con las competencias culturales tangueras tradicionales. Pero, por otra parte, hay nuevas generaciones de oyentes que no conocen esas tradiciones, y de todos modos reconocen las nuevas versiones como tangos. Es decir que el tango aparentemente podría seguir siendo percibido como tango sin el fraseo. En los casos de propuestas muy innovadoras, como el de la Orquesta Típica Fernández Fierro, se está creando expreso un nuevo tipo de tango, se genera un nuevo público y una nueva cualidad de recepción (o competencia) de la música y la letra.

La idea de este trabajo, entonces, no es negar la posibilidad de innovación en la interpretación del tango, sino destacar el hecho de que estamos en una nueva era de la historia del género, en la que el fraseo ha pasado a ser una delicadeza estilística de la etapa anterior. Y que es necesario tener eso en cuenta para evaluar y estudiar tanto las grabaciones históricas como la actividad, por suerte vigorosa, de la actualidad.

Bibliografía

- » Apel, W. (1972). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Harvard University Press.
- » Ferrer, H. (1980). *El libro del tango*, 3 tomos. Buenos Aires, Antonio Tersol.
- » García Brunelli, O. (2010). *Discografía básica del tango*. Buenos Aires, Gourmet.
- » *Grove Music Online* (2007-2015). Eight edition of the *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Oxford, Oxford University press. Disponible en <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24039> (acceso el 29/10/2015).
- » Kohan, P (2010). *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920.1935)*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- » Kutnowsk, M. (2008). "Rubato instrumental y estructura de la frase en la música de Astor Piazzolla". En García Brunelli, O. (comp.), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- » Monjeau, F.; Filipelli, R. (2006). "Fue lindo mientras duró. Contribuciones a una crítica del tango". *Punto de Vista*, nº 86.
- » Nattiez, J.-J. (1990). *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. New Jersey, Princeton University Press.
- » Novati, J. (coord.) (1980). *Antología del tango rioplatense*. Vol. 1 (*Desde sus comienzos hasta 1920*). Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- » Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, Akal.
- » Peralta, J. (2008). *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del tango*. Buenos Aires, autor.
- » Rivero, E. (1985). *Las voces, Gardel y el canto*. Buenos Aires, autor.
- » Ruiz, I., Ceñal, N. (1980). "La estructura del tango". En Novati, J. (coord.). *Antología del tango rioplatense*. Vol. 1 (*Desde sus comienzos hasta 1920*). Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- » Russo, F. (2011). *El tango cantado. Una lectura acerca del canto en la Escuela Gardeliana*. Buenos Aires, Corregidor.
- » Salgán, H. (2011). *Curso de Tango*. Buenos Aires: s.e., 2011.
- » Salton, R. (1999-2002). "Gardel, Carlos". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE.